

Ignacio Martín Jiménez

La història dels Llocs Comuns, dels tòpics amb els que tantes vegades ens defendem d'allò en què no volem o no podem aprofundir, està poblada per un error fonamental pel que fa referència a Fritz Lang i a *Metrópolis*: el suposat caràcter "expressionista".

La indústria i públic nord-americà de devers 1926, quan Lang arriba a Estats Units, no estava avesat a un tipus de narració que s'allunya del realisme burgès propi de la novel·la de finals del segle XIX, i per tant el cine nord-americà havia evolucionat aliè a qualsevol forma d'expressió no clàssica. Aquí va

començar la necessitat d'"encasellar" en un estil concret una pel·lícula inquietant, des del punt de vista de la societat i estètica aleshores predominants.

Fritz Lang va arribar a Hollywood després de realitzar *Els nibelungs*, per alguns crítics la seva màxima pel·lícula germanista. El director es va trobar amb una Nova York en plena ebullició, amb els seus gratacels i carrers profunds, amb el seu anhel (especialment en aquesta època) de ciutat futurista, amb un taylorisme que fa dels treballadors aquell afegit de les màquines que magistralment ironitzà Chaplin a *Temps Moderns*. L'esperit germànic, diguem-ho ja, el romanticisme, operarà sobre la visió d'aquest món desbotat, de grans contrastos socials. Però l'Alemanya del moment tampoc escapava en part d'aquest estatus de lluites socials. L'esqueixament, com en tota manifestació romàntica, és present a *Metrópolis*: un crit elemental, en el límit de la barroeria des de la cultura dels nostres dies, s'esgrimeix contra aquella faraònica societat deshumanitzada, capaç de crear robots perversos i inframons pels proletaris-esclaus.

Però el que constitueix el centre de l'expressionisme, la deformació dels objectes i éssers davant l'horror o creueltat (si els romàntics fan del paisatge un recurs d'expressió de la seva ànima nua, de la seva por profunda, dels seus instints més amagats, de la bogeria), la renúncia a entendre (darrere del vel de les aparences, cerquen la realitat, en una recerca dramàtica, feridora), aquesta violentació de la natura per llançar-se a una exploració subjectiva a partir de la idea del subconscient, d'un pla de significació diferent a la lògica (símbols inelaborats), en absolut es troba present a *Metrópolis*. I gairebé podríem dir que, en general, en absolut es troba present al cine, una forma de representació que és difícilment compatible amb les esmentades pretensions: com a molt, *El gabinet del doctor Caligari*, i només secundàriament altres pel·lícules com *Nosferatu* han intentat aquest camí.

No parlem ja d'aquell final imposat per raons comercials, en el qual el guió de

Thea von Harbou proposa una solució de compromís social personalista, idealista i molt del gust de la fàcil solució conciliadora que "ven" aleshores el nazisme: ni liberalisme (igual a desenfrè, en una de les seqüències més memorables de la pel·lícula, quan la falsa robotitzada Maria inicia un ball desenfrenat davant la lascívia que du els homes a oblidar els seus principis) ni obrerisme: l'amor d'aquella mena de profetessa messiànica que predica el conformisme (Maria) i el fill de l'amo, reconciliaran davant les portes d'una catedral amb molts d'elements gòtics les dues forces socials fins aleshores antagoniques, en una solució que agradarà Goebbels i Hitler (no pocs elements escenogràfics del feixisme estan trets de les impressionats imatges de *Metrópolis*, una pel·lícula admirada pels esmentats líders nazis). Per tant, antípodes del que representa l'expressionisme.

Tot i així, però, descartant aquell valor "arqueològic" que aproximava *Metrópolis* al conjunt tan reduït de les obres de cine "expressionistes", i fins i tot superposant-se a un argument que oscil·la entre la puerilitat i el que és socialment poc admissible, la pel·lícula té un valor estètic extraordinari. L'ús de la llum com a element expressiu, el simbolisme de molts de moviments de càrrega (moltes vegades en forma de cunya), la transformació dels homes en màquines, i en general unes composicions gairebé abstractes i profundament expressives, són valors que han sobreviscut a aquest superat clima de terrorisme catastròfic que es recrea a la pel·lícula.

*Metrópolis* no és una pel·lícula expressionista (el mateix Fritz Lang ho va dir totes les vegades que varen voler sentir-lo), i tampoc una pel·lícula nazi (malgrat l'aprofitament del seu costat negatiu per part d'una estètica, la nazi, que necessita definir molt de la seva posada en escena, per la qual cosa no dubta a cercar alguns aspectes del model colossalista de la pel·lícula): a mitjan camí de la ciència-ficció (gènere que li deu molt), l'estètica del video clip, el cine de terror, es tracta d'una interessantíssima pel·lícula; sense més. ♦

